

“剧诗说”是东西方

戏剧文化的结晶

——兼与施旭升及其他“剧诗说”质疑者
商榷*

毛小雨



毛小雨，生于1964年，河南开封人。现为中国艺术研究院戏曲研究所研究员、博士研究生导师、中国—印度友好协会理事、中国摄影家协会会员。编著有《胡连翠导演艺术》、《中国戏曲脸谱艺术》、《中国近代戏曲史》（国家重点项目）。专著有《虚幻与现实之间：元杂剧“神佛道化”戏论稿》、《印度雕塑》、《印度壁画》、《印度艺术》。摄影作品有《印度建筑艺术》、《中国人眼中的印度》。译著有《漫画汉英语言精华·唐宋诗》、《漫画汉英语言精华·唐宋词》、《商代文明》、《空军战士》和《梅兰芳访美京剧图谱》等。现主持国家课题《粤剧神功戏与岭南民间信仰》。

* 该文为参加“第六届王国维戏曲论文奖”征文比赛并获得二等奖的论文，参赛时文章题目为“‘剧诗说’新论——兼与其他‘剧诗说’质疑者们商榷”，后参酌评审专家的意见改为现在的题目。因此文亦为就“剧诗”说进行的学术争鸣性论文，故本刊将其与贾志刚《“乐本体”是一个伪命题——与董健、施旭升商榷》、王旭《“前海学派”的戏曲史研究在新世纪以来的意义——从董健先生“脸谱主义”的误断说起》等一起置于《戏曲争鸣》栏目。

戏剧是文学，戏剧是诗，这是从西方的亚里士多德的《诗学》到东方的戏剧学著作《舞论》都持有的一种看法。而作为世界戏剧一个重要组成部分的中国戏曲，则从字面意思与约定俗成的说法可以看出，曲是词之余，唐诗、宋词、元曲是中国文学史的发展主线，很多人，包括大学里的文学史教学，都是从声诗到词、由词到曲这一文学传统来论述戏曲的。

张庚先生早在1962年就指出：“剧作是一种诗，和抒情诗、叙事诗一样，在诗的范围内也是一种诗体。”他还说“戏曲，是与拿来清唱的抒情或叙事的‘散曲’相对待的”，这样看来，“我国也把戏曲作为诗的一个种类看待”。^①张庚的“剧诗”说为中国戏曲的本体研究勾画了一个轮廓，并且触及到了事物的本质，在中国戏曲的创作与研究方面影响巨大。不管是赞同者还是质疑者，都不能忽视这一点。“这一学说既出，便影响广泛，几成定论。且由此奠定了建国后中国戏曲艺术研究的几项重大的学术工程，成为五六十年代以来，特别是新时期戏曲创作（编演）和戏曲改革实践的指导性观点。”^②

然而张庚的这一学说提出之后，质疑诘难者不绝于耳，其中的代表就是发表于《戏剧艺术》1997年第2期的施旭升的文章《论中国戏曲的乐本体——兼评“剧诗”说》，虽然这篇文章于10多年前发表，但这些年来对张庚的质疑依然如此，并且鲜少创见。同时，质疑者的知识储备和对世界戏剧的认知还处于非常肤浅的阶段。

譬如，施旭升认为“剧诗”“作为一种西方理论话语的移植和改

^① 张庚《关于剧诗》，载《张庚文录》（第三卷），湖南文艺出版社2003年版，第283页。

^② 施旭升《论中国戏曲的乐本体——兼评“剧诗”说》，《戏剧艺术》1997年第2期。

造，它基本上是以文学为参照系，不仅不足以表征作为综合性舞台艺术的戏曲的本质，而且难免受西方‘剧诗’理论的影响，与中国戏曲的实际情形并不十分吻合”^①。把“剧诗”说成是一种西方的理论话语，是一种长期以来的偏见，似乎西方世界代表着学术的一面，而另一面则是中国；似乎只要是中国没有的学说，那一定是学习西方的。关于“剧诗”一说，一般人都会认为源于从亚里士多德的《诗学》到黑格尔的总结这样的西方戏剧文化背景。殊不知世界上不仅有西方戏剧文化，还有与西方戏剧文化并立的东方戏剧文化，这构成了世界戏剧文化的图景。与亚里士多德把戏剧学纳入到诗学的范畴一样，东方戏剧学的开山之作《舞论》同样认为，诗是附着于戏剧的一个组成部分，戏剧就是诗。

《舞论》(Natyasastra)是印度最早的关于戏剧与表演艺术以及相关主题的一部著作，相传为一位叫婆罗多(Bharata)或婆罗多牟尼(Bharatamuni)的人所作，成书年代大约在公元前2世纪至公元2世纪。《舞论》确切地应翻译为《剧论》或《戏剧论》。在梵语中，“Natyā”一词的原始意义指舞蹈，衍生义为戏剧，兼有舞蹈和戏剧的两重含义。该著作并非舞蹈学专著，只是部分涉及作为戏剧表演组成部分的舞蹈，而是全面涉及戏剧的起源、性质、功能、表演和观赏，是对戏剧艺术进行全面论述的梵语戏剧学专著。婆罗多认为世界上的诗歌有抒情诗、叙事诗，而戏剧是一种韵文和散文结合的诗。婆罗多将戏剧表演分成四大类，即语言、形体、真情和化妆。演员通过语言、形体、真情和化妆表演情由、情态和不定情，激起长情，观众由此品尝到味，亦即审美的最高境界。在谈到语言的重要性时，强调演员要“特别关注语言，因为语言是戏剧艺术的主体。形体、服饰和化

^① 施旭升《论中国戏曲的乐本体——兼评“剧诗”说》，《戏剧艺术》1997年第2期。

妆依附于情感表达，是次要的。它们仅是为了更清楚的表达语言的含义”^①。然后，婆罗多介绍了梵语诗律，要求在创作剧本时要讲究诗相，并且论述了庄严、诗病和诗德。所谓诗相，就是诗歌本身的美，戏剧中可以呈现出36种诗相。这些诗相有装饰、紧凑、优美、疑惑、譬喻、想象等诗的特征，指明这是诗（尤其是剧诗）的各种特殊表达方式。婆罗多还根据观众的审美需求，要求剧作家在写作中要选择不同的诗律。“英勇味、暴戾味和奇异味的诗作应该以短元音为主，并含有明喻和隐喻。厌恶味和悲悯味应该以长元音为主。有时，英勇味和暴戾味也以长元音为主，而同时使用阿利耶诗律以及明喻和隐喻。英勇味可以使用每音步十二音节的阁揭底诗律、十三音节的阿底阁揭底诗律或二十四音节的商迦哩底诗律。在描写战斗或战争时，可以使用每音步二十六音节的优特迦哩底诗律。悲悯味可以使用每音步十四音节的舍迦婆哩诗律或十九音节的阿底陀哩底诗律。剧作家还应该努力运用高尚和甜蜜的词语装饰诗作，犹如莲花池伴有天鹅而增添光彩。”^②可见古代印度的戏剧理论家是将戏剧当成诗歌一样创作的。到了公元14世纪，毗首那特的诗学著作《文镜》对诗的分类更清楚了，他在论述戏剧时说：“诗又按照可看的、可听的分成两类。其中可看的是表演的。”^③这种可看的诗与可听的诗完全是两个不同的概念，可看的诗并不是可听的诗的延伸，可看的诗只是在创作的手段和美学的追求方面有诗的意味而已。

由此可见，人类在戏剧创始之初，东西方不约而同地把戏剧纳入诗的范畴，虽然当时戏剧已经是综合艺术，但亚里士多德和婆罗多这些圣贤哲人也认识到这一点。譬如《舞论》在第一章描述戏剧的起源时，对戏剧除了诗的成分之外，还对其他艺术元素做了说明和

① The *Natyasastra*, trans. Adya Rangacharya, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. 2007, p. 116.

② 黄宝生《印度古典诗学》，北京大学出版社1999年版，第127页。

③ 黄宝生《梵语诗学论著汇编》（下册），昆仑出版社2008年版，第930页。

厘定。

婆罗多以传说的形式讲了戏剧的起源：

一天，阿底梨耶和其他牟尼来到婆罗多这位纳提亚（“natya”意思是戏剧+舞蹈+音乐）方面的伟大学者和专家面前请教。正是节日时间。婆罗多完成了每日的淋浴功课坐在儿子（门徒？）们中间，牟尼们也加入进来，恭敬地向婆罗多请教他撰写的《舞论》：“听说你已结撰了堪与吠陀匹敌的大作，请问您是如何撰写，为何而作呢？其次要（相关的）论题是什么？其权威性如何？怎样付诸应用？”

婆罗多对他们的好奇做如是答：“梵天创造了戏剧。我要说说来龙去脉。请谦恭持礼、屏心静气，听我道来。”

婆罗多道：“远古洪荒时代，人受贪、妒、怒控制，苦乐交激，行为粗鄙。这个世界栖息着天神、恶魔、药叉、罗刹、大蛇、健达缚。各路神祇把持维护。以大神因陀罗为首的众天神肯求道：请给我们一种寓教于乐、使我们的双目和双耳愉悦的东西，由于首陀罗种姓不能听取吠陀，为什么不创造第五吠陀以适于各个种姓。”

梵天赞同这一建议。打发了这些请愿的众天神后，静心思索，最终决定创造一种综合了艺术、科学和天启的第五吠陀。他于是从《梨俱吠陀》撷取文学，从《娑摩吠陀》中撷取音乐，从《耶柔吠陀》中撷取动作和化装，从《阿达婆吠陀》撷取情感表演，然后，梵天召唤因陀罗与众神道：“此为戏剧吠陀，让众神付诸场上。它需要灵巧、智慧、不逾矩、不妄做的人进行。”^①

婆罗多在此把戏剧成分的来源说得一清二楚，戏剧就是一个诗、乐、

① The *Natyasastra*, trans. Adya Rangacharya, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. 2007, p. 4.

舞的综合体，但诗是主体，其他都是附丽于之上的外在东西，戏剧就是一种可看的诗。而施旭升们为了标新立异，似乎有了重大发现，非要搞出“乐本体”来，以证明自己的高明。殊不知东西方戏剧在发轫阶段对戏剧的认识已达到相当的高度，一些所谓的“创见”，聒噪一番以后很快会随着历史的车轮烟消云散。

而张庚的“剧诗”说是在东西方两大戏剧体系的理论基础上对中国传统戏剧本体的认知以及对该学说的发展。张庚的学说涉及戏曲的本体和呈现手段。如中国戏曲注意再现与表现的写意手法，虚实相生、时空自由、有话则长、无话则短的艺术处理原则，从最高层面上达到了一种诗意的释放与体现。并且张庚的“剧诗”说并不是向壁虚构的空头理论，它在创作实践中得到了剧作家、导演、演员的认同。剧作家王肯曾说过：“过去我对剧诗的理解很肤浅，只认为是诗人戏或戏人诗。实际上是把剧诗简单地理解为剧加诗或诗加剧。”“在实践过程中，逐步感到剧诗是剧与诗有机结合的独特的戏剧形态。从诗的角度看，是剧化的诗。从剧的角度看，是诗化的剧，不仅体现在文学语言的诗化上，更体现在整个创作过程中。剧诗说对戏曲创作的思维方式、结构方式以及表述方式，均有深刻的影响。”^①其他艺术家也有过不少类似的表述，可见张庚的“剧诗”说是有着深厚的戏剧文化渊源以及指导创作的现实意义的。

二

在关于戏曲的起源与形成方面，施旭升为了支持自己的“乐本体”说，明明自己也知道关于中国戏曲的起源与形成诸说杂陈，却把自己的观点硬往“乐”上扯。他说：“关于戏曲起源的各种假说中，至今还没有一种能够普遍地为人们所认同。但是，如果我们不再

^① 王肯《剧诗说对我写戏的启示》，《戏曲研究》第27辑。

固守那种‘唯一性’的立场，而是寻求这些假说的最大共性来立论，那么可以说，戏曲起源与中国传统乐文化的关系最为密切。作为一种文化形态的乐在中国古代源远流长。”^①关于戏曲的起源，现在常见的说法有起源于巫覡，起源于歌舞，起源于优孟，起源于百戏，起源于傀儡戏，起源于印度梵剧，起源于讲唱文学等。从以上诸说可以看出，戏曲艺术虽是综合性艺术，但起到决定性作用的还是文学。叙事、抒情仅有“乐”是难以完成的。

而中国戏曲的发生受外来文化影响的观点，自郑振铎和许地山提出之后，响应者鲜矣！他们认为中国戏剧与古代印度梵剧有瓜葛，许地山在《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》的论文中提出了自己的猜想，但是限于当时的科研水平和文献局限，甚至有人认为荒诞不经。可是随着考古发现的推进和研究的深入，已经可以揭开戏曲与外域戏剧关系的面纱，我们可以慢慢地接近事物的真相。单单以一个“乐本体”是无法涵盖戏曲的发生过程的。

为什么说中国的乐舞流传了多少年，也有了相当可观的发展，可是有一个不争的事实是，中国文化里面长期以来并却没有戏剧的概念，乐就是乐，而不是剧。中国戏剧从有较为成熟的戏剧样式到繁荣，与世界上两种古老的戏剧形式古希腊、罗马戏剧和古代梵语戏剧相距1000多年，当东西方两种古老的戏剧文化走向落寞沉寂的时候，中国戏剧反倒孤独绽放、一枝独秀。这就让我们不得不提出疑问，中国戏剧为什么会石破天惊般地横空出世？难道仅仅是中国文化的长期酝酿自然形成？

这正是许地山、郑振铎等学者在20世纪研究的问题，而随着不少戏剧文献在新疆的发现，我们对中国戏剧的起源与形成有了可供思考与研究的新的着力点。早在1911年，德国梵文学家亨利·吕德斯

^① 施旭升《论中国戏曲的乐本体——兼评“剧诗”说》，《戏剧艺术》1997年第2期。

在吐鲁番贝叶文卷子里找到三个戏剧残卷，其中一部就是梵剧作家马鸣的佛教戏剧作品《舍利弗传》，这也是梵剧中最早的剧本。而《弥勒会见记》的出现就是另一个重要的证据。

《弥勒会见记》是在我国新疆地区发现的古代文献，有多个语言的版本。回鹘文《弥勒会见记》（原题名作 Maitrisimit，又译作《弥勒三弥底经》）讲述了佛教未来佛弥勒的事迹。迄今共发现约 7 个抄本，经研究甄别，其中 6 个抄本是以 A. v. 勒柯克（A. von. Le. Coq）为首的德国考古队于 20 世纪 20 年代在吐鲁番木头沟和胜金口等地发现的残叶，分藏于梅因茨（Mainz）科学院和柏林科学院，通常称之为“吐鲁番本”；第 7 个抄本是 1959 年 4 月哈密县天山区板房沟乡维吾尔牧民牙合亚热衣木放牧时在一石堆内的毡包中发现的，较为完整，总有 293 叶（586 面），是国内收藏的篇幅最大的回鹘文写本，现存新疆维吾尔自治区博物馆，通常称之为“哈密本”。

此外，还发现有三个焉耆语写本：一为德国考古队于焉耆舒尔楚克获得，现存德国；另一个于 1965 年出土于焉耆锡克锡千佛洞，现存新疆维吾尔自治区博物馆；另一为 1975 年在焉耆县锡克沁佛寺遗址出土的《弥勒会见记》（吐火罗文 A）。它是距我们现在最近发现的文献，为唐代遗物，共发现 44 页，皆两面书写焉耆语。出土时重叠在一起，左端遭火焚烧而残损，其全名是《弥勒会见记戏剧》（Maitreyasamiti - Nataka），明确讲这是一个剧本。

关于这部作品的起源，写本中有跋语予以记述。从跋语可知，该剧本之回鹘文原名作 Maitrisimit，它先由焉耆著名的佛教大师圣月（Aryacandra）据印度文本改译为古代焉耆文（又称甲种吐火罗文或吐火罗语 A），以后又由高昌国的回鹘学者智护大师根据焉耆文本再转译为回鹘文。

《弥勒会见记》取材于小乘佛教经典，故事讲的是生于高贵的婆罗门家的弥勒，自幼聪颖，随跋多利婆罗门修行。一天，师徒二人同在梦中受到天神启示，始知释迦牟尼已成佛，正在摩揭陀国的孤绝山

讲经说法。跋多利欲往，但因其已120岁，年迈多病而无法成行，遂遣弥勒前去拜见。弥勒别师背乡，与16位同伴一起到佛祖驾前出家修道，遂成佛弟子。后来，释迦牟尼到波罗奈国说法。此前佛姨母专为佛陀织就金色袈裟一领，但释迦不愿接受，让她转施给其他僧众。在佛陀讲述了未来世弥勒的故事后，弥勒向佛陀请求愿作此未来世之弥勒，以解救众生脱离苦海。于是，弥勒降生于翅头末国一大臣家中，从宝幢毁坏一事中得到启发，悟无常之理，遂出家寻道，终于在龙华菩提树下得成正觉，转动法轮，普度众生，甚至入大小地狱以解救其中的受苦众生。全剧语言优美，内容丰富，跌宕起伏，富有感染力。通过塑造的人物形象和生动的故事情节，成功地运用舞台表演形式把枯燥的佛教理论转化为有血有肉、活灵活现的故事，使人喜闻乐见，从而达到弘扬佛法之目的。

对《弥勒会见记》文本性质的看法有两种，一是佛教原始剧本，一是说唱文学。季羨林先生翻译的吐火罗文A，题目上直接标明了这是一个剧本。同时它还具有戏剧表演所需要的术语，如全体退场、幕与幕间的插曲等，此外，需要演唱的地方还注明曲调的名称，这些都是歌舞型戏剧需具备的元素。在当今印度的传统表演形式库提亚坦、卡他卡里、罗摩剧等里面，依然保持着这种传统。在季羨林之前，德国的梵文学者也有类似的看法，他们还根据梵语戏剧理论，从角色设置上来确定《弥勒会见记》的性质。西克（Emil Sieg）教授认为，推定其为戏剧的一个重要标志是丑角的出现，即那个诅咒跋多利的婆罗门，这也是《弥勒会见记》故事的发端。由于具有三个指标：1. 有nataka这个词，2. 有舞台术语，3. 有丑角，因而当为成熟的戏剧。

有的学者认为回鹘文本已不是戏剧，变成讲唱文学，这更证实了中国戏剧发生的一条途径。学界公认北杂剧的母体之一是《西厢记》诸宫调。而诸宫调是中国宋、金、元时期的一种大型说唱艺术，继承了唐代变文韵散相间的体制，因集若干套不同宫调的曲子轮递歌唱而得名，有说有唱，以唱为主。又因为它用琵琶等乐器伴奏，故又称

“弹词”或“弦索”。诸宫调由韵文和散文两部分组成，演唱时采取歌唱和说白相间的方式，基本上属叙事体，其中唱词有接近代言体的部分。诸宫调的出现，为后世戏曲音乐开辟了道路。回鹘文《弥勒会见记》清楚地说明，它译自吐火罗文，可能在转译过程中为了传播佛教的方便，产生了变异，文体既能像长篇叙事诗一样，使故事得到自由发展，部分唱词又兼有代言体特征，能造成如见其人、如闻其声的效果。这也说明了促使产生中国戏剧的诸多讲唱艺术元素出自中国西部，并且和佛教通俗宣讲的内容形式息息相关的原因。

这也使我们不难明白为什么中国戏剧在创始之初与佛教宣讲有千丝万缕的关联，为什么文献说到比较成熟的戏剧形式时上来就记载在北宋中国的国际大都市东京过中元节时的演剧情况：“构肆乐人自过七夕，便般目连救母杂剧，直至十五日止。”^①如果纠缠于中国戏曲就是脱胎于乐舞，而置为什么长期酝酿只开花不结果的事实于不顾，那么对中国戏曲生成的认知还是处于浅表的层次。这说明新疆发现的佛教戏剧从内容到形式印证了这一地区在钩挂中原的戏剧文化交流方面有着不可忽略的作用，是一个重要的节点。所谓“乐本体”，在中国戏曲的形成过程中只是一个因素而已。

三

施旭升为了说明“乐本体”是中国戏曲的不二法门，最后得出结论说：“随着话剧的发展，西方戏剧理论的引进，以‘剧诗’来阐释戏曲也便成为一条捷径。特别是‘话剧民族化’和‘戏曲现代化’观念的提出，并且其首倡者试图以‘剧诗’学说贯通这两方面，实际上却更加模糊了各自的艺术本体。‘五·四’以来戏剧学中的西方话语权力日趋严重，从亚里斯多德、黑格尔到斯坦尼斯拉夫斯基，几

^① 孟元老著，邓之诚注《东京梦华录注》，中华书局1982年版，第212页。

乎一统天下。在这种学术背景下，尽管‘剧诗’说的论者们也曾努力加以中国化的改造，但其论述却难免捉襟见肘。从艺术实践来看，在‘剧诗’说指导下的戏曲‘现代化’也是举步维艰。”“由于‘乐’的精神的根本缺失，仍使戏曲观众大量流失。戏曲陷入深刻的危机之中。”^①

这段论述可以归纳为两点，一是“剧诗”说解析中国戏曲本体捉襟见肘；二是因为“剧诗”说致使中国戏曲观众流失，陷入危机之中。

作者为此还从剧本形态、表演形态及剧场形态三个方面来加以说明。在谈到剧本形态时，他认为要走以音乐性为主导的文学性与音乐性的统一。他还以戏曲史上著名的“汤沈之争”来说明和音协律的重要，其实创作从音律出发还是从文采出发，汤显祖与沈璟的成就孰高孰低，历史已给出了答案。并且戏曲改革中也遇到这样的问题，从创作者到观众一般还是将音乐作为辅助性元素，文学是戏曲创作的出发点。

昆曲《十五贯》的改编者和导演陈静的实践就很能说明问题。在20世纪50年代，作为新文艺工作者的陈静受命对老戏《双熊梦》进行改编。陈静对这种改动的利弊其实心知肚明，因为不管是当时还是现在，不少传统昆曲的“拥趸”以此为例批评《十五贯》的改编破坏了昆曲的雅致，作为昆曲改编的实践者，陈静自有看法，其实他也不是乱来，他的改编是以能不能在舞台上演出，是不是符合昆曲的艺术规律为出发点的。在撰写新词时，他考虑的依然是怎么按照昆曲的曲牌演唱，若是不行，并不打算固执己见，强人所难。但是他也认识到昆曲中字少腔多的特点，可能会引起字句分散、词意不明和表演动作上拖沓繁复的问题，他就想稍微改变一下，于是就把况钟在

^① 施旭升《论中国戏曲的乐本体——兼评“剧诗”说》，《戏剧艺术》1997年第2期。

《双雄梦》第十五出中唱的【天下乐】曲牌改写了一下，将文言改成白话，还根据原曲牌规定的词格，在不影响原有的音节和板式的原则下增加了一些字。原曲是这样的：

都是些捕影追风少主裁，疑也么猜。酿成祸胎，则俺这
轩辕明镜有高台。觑着恁惜惺惺一腐儒，谅着你怯生生这女
孩，不信有胆门儿大如海。^①

陈静的改本是这样的：

一住淮安，一住无锡，怎结的这私情？

一赴常州，一赴皋桥，既同路自可同行。

他二人，有好情，并无实证。

这命案，来龙去脉尚不清。

怎可以，不辨黑白判死刑？

陈静的改动是比较大的，并且在原词 55 个字的基础上，增加到了 72 个字。陈静对这样的改动心里没底，甚至想到了一旦昆曲老艺人不喜欢这样增加唱词，表示难以谱曲或演唱时，他马上就改弦更张。陈静怀着忐忑不安的心情找到了新版《十五贯》的作曲李荣圻先生。陈静对此有生动的记述：

李老先生看了后，半晌不言语，只是用手在大腿上拍个不停。我以为是他不同意了。准备向他表示：“我是外行，是随便改改作实验的。要是不能用，我就照原词格填词好了。您不要为难。”话还没有说出口，李老先生突然说：“来事格，这个样子改，好懂，也好唱，你大胆改吧，你怎么改，我怎么给你谱。”“不会失掉昆曲的韵味吧？”我问。“不会不会，板眼都是对头的。”这样一来，我感到解决了一个大问题。压在心里的大石头似乎轻了许多。于是我就根

① 朱素臣《双雄梦》，载钱德苍编《缀白裘新集八编》卷四，清乾隆四十六年（1781）刊本。

据构思的提纲先把整个剧本的唱词部分全部写出来了。^①

这段生动的对话可以说是给一些貌似懂行的人士一个有力的回击，说明戏曲创作是以曲词为主的，音乐是随着文学而走的。

譬如说作为曲牌联套体的昆曲，演唱不仅要用曲牌，而且还要联套。一般套曲曲牌的排列次序都大致有一定格式，如北曲仙吕【点绛唇】套曲，常用的格式是【点绛唇】—【混江龙】—【油葫芦】—【天下乐】—【那咤令】—【鹊踏枝】—【寄生草】—【赚煞】。每个套曲必须一韵到底。而陈静则说：“今天的观众，既要听唱，又要看戏。对人物的性格、戏剧情节的要求也和过去大不相同。还有，现在的舞台演出，要求结构严谨，情节曲折，如再采用曲牌连套的形式，将束缚剧情的灵活发展。”^②于是陈静突破了曲牌的限制，不拘泥于联套的体制，并向民间小戏学习，保留了昆曲婉转缠绵、轻柔低回的特点，但强化了曲调奔放激昂的一面，使之雅俗共赏。这些后来证明还是成功的。

经过陈静改编后的《十五贯》产生了质的变化，浓郁的民间趣味和鲜明的民间立场使《十五贯》呈现出强烈的草根色彩，无疑是一次新的创作。与原作相比，思想性更强，主题更加突出。像况钟这样的人物性格更加鲜明。剧本结构更为紧凑、清晰，情节奇巧曲折，又真实自然，戏剧冲突更加激烈，改编本叙事性加强，成为典型的公案戏。

这一生动例证说明，如果是“乐本体”，什么都以音乐为主，那么戏曲之路会越走越窄，自我毁灭。

另外，施旭升还把戏曲遇到的问题或者说危机的原因归结于“剧诗”说，如此看来，“剧诗”说罪莫大焉。观众流失，创作乏力，均是因为没有从“乐本体”出发。不知这是作者的主观臆造，还是凭空想象。虽然说戏曲在近几十年的发展过程中遇到这样或那样的问

①② 陈静《昆剧〈十五贯〉剧本改编的构思和探索》，《戏曲研究》第23辑。

题，有社会发展的原因，也有自身的因素，关键还是创作时没有很好地处理文学与表演的关系。戏曲界把不成功的剧目归纳为“话剧加唱”，尽管有失偏颇，但也形象地说明了一个问题，强调“乐本体”，没有将各种艺术成分进行诗化和有机结合，这样的戏观众看起来索然无味。梅兰芳大师之所以改变青衣注重唱功那种“抱着肚子唱”的方法，就是为了避免演戏依傍唱功，而不着力表演的弊端。

还有强调剧本的诗意并不是说剧本一定是案头之作，那是对“剧诗”说天大的误解。当然，既有极佳的文学性，又可付诸场上，双美兼具，是剧本文学创作的理想状态。而不少戏剧文学，同时代并没多少人赏识，看不出个好坏来。纵观戏剧发展史，戏剧是否具有文学性、是优美之诗，往往都是马后炮式的评论，其伟大价值，同时代文学评论家或者说主流文坛都是对此不屑一顾的。我们当今奉为经典的关汉卿也会被认为是“可上可下”之才。被视为英语文学顶峰、无人可以企及的莎士比亚，在当时为牛津、剑桥背景的“大学才子”们所把持的文坛，曾被人以轻蔑的语气写文章嘲笑为“粗俗的平民”、“暴发户式的乌鸦”。评剧创始人、《杨三姐告状》的作者、杰出剧作家成兆才，仅仅是通过《百家姓》等开蒙读物认了几个字，在当时又有多少人能认识到他将来在中国近代戏曲史的地位是没有几个人能比得上的？戏剧作品创作有其非常特殊的规律，我们前面提到的三位大师，都是可以“面敷粉墨，躬践排场”进行实践演出的人，他们的写作，用中国戏曲评论的经典话语讲就是“填词之设，专为登场”，没有考虑剧本是给人读的。如王国维对元杂剧的评价，说当时的作者作剧，完全没有藏之名山、传之后世的思想，也不会考虑其所谓的“文学性”，用王国维的话讲就是：“关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也。彼但摹写其胸中之感想，与时代之情状，而真挚之理，与秀杰之气，时流露于其间。故

谓元曲为中国最自然之文学。”^① 这些作家所营造的是戏剧的整体氛围，也就是符合诗的审美原则的可看的诗——“剧诗”。

综上所述，张庚的“剧诗”说是吸收东西方戏剧文化的精华，以中国传统诗论为基础，总结历史与现代创作，而形成的中国独特的戏曲美学理论。它涉及诗歌、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、灯光诸多方面，说明作为综合性艺术的戏曲是在“诗化”原则统领下达到完美的呈现。可以这样讲，“剧诗”说展现了戏曲美学的内核，同时也说明中国戏曲是东方戏剧体系中一个有机组成部分。

^① 王国维《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年版，第98页。